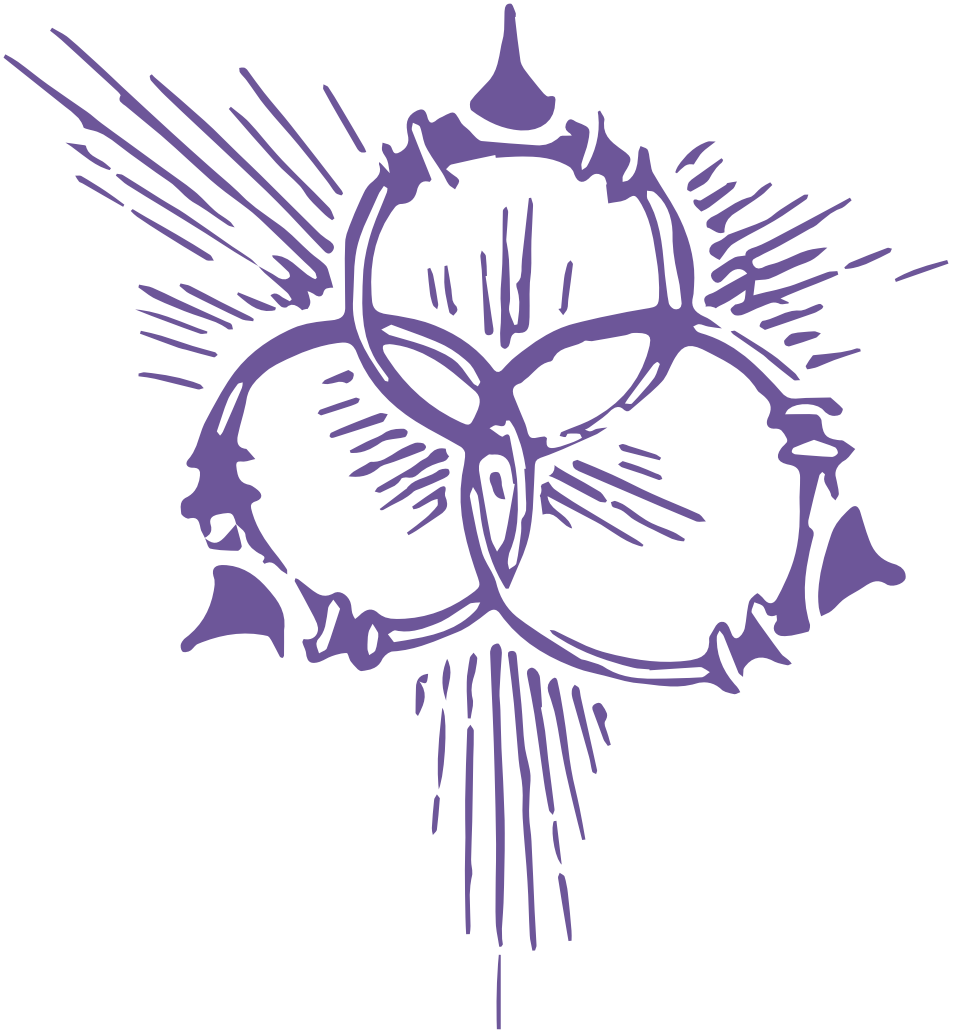


www.ReRenaissance.ch
SO 30. Mai 17:15 & 19:15 Uhr



[Konzert/Livestream]

Historisches Museum Basel, Barfüsserkirche

« Misura, Memoria, Aiere, Mayniera »

Programm	4
Guglielmo Ebreo da Pesaro	9
Notizen zum Programm	15
Aufführende	33
Kolumne – Why I'll be there	41
«Happy Birthday, Henry!»	45
Ausblick	47
ReRenaissance	49

Offener Livestream/ Konzert vom Sonntag, 30. Mai 2021,

17:15 Uhr: <https://youtu.be/-nxNotSvTwY>
19:15 Uhr: <https://youtu.be/Ag4u6r6tCaA>

Livestreaming: [orenkirschenbaum.com](https://www.orenkirschenbaum.com)
Youtube-Kanal: [youtube.com/c/rerenaisance](https://www.youtube.com/c/rerenaisance)
Webseite: [rerenaisance.ch](https://www.rerenaisance.ch)
Kollekte/Donation: [rerenaisance.ch/spenden-donate](https://www.rerenaisance.ch/spenden-donate)

Kostüme: Elisabetta Busco & Christian Tanner

Programmheft: ReRenaissance
Texte: Véronique Daniels, Marc Lewon
Layout: Lian Liana Stähelin, [lianliana.net](https://www.lianliana.net)

Abbildung Vorderseite: *Borromäische Ringe* der Medici. Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 1r; Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)

Abbildung Seite 2-3: Höfischer Tanz mit Begleitung auf Laute und Fidel. Bozen, Schloss Runkelstein, anonymes Fresko, ca. 1395 (alle Rechte © by Stiftung Bozner Schlösser)

Guglielmo Ebreo (* um 1420): Das Erbe italienischer Tanzmeister

Vor rund 600 Jahren kam Guglielmo Ebreo in Pesaro zur Welt. Neben seinem Meister Domenico da Piacenza gilt er heute als einer der wichtigsten Tanzmeister des 15. Jahrhunderts. Seine Tanzkultur versteht die sichtbare Bewegung des Körpers als Seelenspiegel. Zur Ausübung dieser Kunst braucht es «Misura», die Konkordanz von Musik und Bewegung, «Aiere», die Präsenz und Geschicklichkeit in der Ausführung, «Memoria», die aufmerksame Beachtung und Verinnerlichung der Abfolgen, und «Mayniera», das kunstvolle Ausschmücken der Schritte. Von den Tanzmusikern wurde erwartet, dass sie zu den Schritt- und Bewegungsfolgen aus einer schlichten vorgegebenen Grundmelodie ein Musikstück improvisieren, das die Tanzenden unterstützt und zugleich das Ohr erfreut.

Die Interpret*innen stützen sich auf die Quellen und Traktate dieser Zeit und schaffen stilsicher und teils improvisierend eine farbenreiche Neuinterpretation der Tänze und der Musik aus dem Zentrum der Renaissance um Venedig, Mailand und Pesaro. Drei Musiker*innen und drei Tänzer*innen gestalten ein Programm, das die innere Anmut einer ganzen Epoche reflektiert.

Martin Meier – Tanz | Christian Tanner – Tanz | Félix Verry – Fidel,
Lira da braccio | Silke Gwendolyn Schulze – Block-, Einhandflöten &
Trommel/Schlagbordun, Douçaine | Marc Lewon – Laute, Quinterne,
Cetra; Co-Leitung | Véronique Daniels – Tanz; Leitung



« Programm »

MISURA

I. Domenico, der Meister

Belriguardo / Belreguardo novo – Domenico da Piacenza
(ca. 1400–ca. 1476)
Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 972 («Pd», Tanztraktat des Domenico da Piacenza, ca. 1440), fol. 7v–8v (Choreographie & Musik), Arr.: Uri Smilansky

La Ingrata – Domenico da Piacenza
Pd, fol. 10r–11r (Choreographie & Musik)

Presoniera – Domenico da Piacenza
Pd, fol. 14v–15r (Choreographie & Musik), Arr.: Uri Smilansky

Mignotta vecchia / Mignotta nova – Domenico da Piacenza
Pd, fol. 26v–27v (Choreographie & Musik), Komposition: Elizabeth Rumsey

Portugaler – Guillaume Du Fay (1397–1474)
Strassburg, Bibliothèque Municipale, MS 222 C. 22 (Zofingen und Basel?, 1410–nach 1435; 1870 verbrannt), fol. 108r

Esperance me fait vivre en douleur – anonym
Oxford, Bodleian Library, MS Canon. misc. 213 («Oxford Codex», Venedig?, ca. 1430), fol. 115v

Par droit je puis bien complaindre – Guillaume Du Fay
Oxford Codex, fol. 18v–19r

AIERE

II. Zwischen Italien und Burgund

Beaute de Castille / Bialte di Castiglia – anonym
Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms 9085 («Tanzbüchlein der Margarete von Österreich», Flandern um 1470), fol. 13r (Choreographie & Musik) / New York, Public Library, Dance Collection (*MGZMBZ-Res. 72-254) («NY»), fol. 28v–29r (ohne Musik)

Amoroso – anonymes *Ballo francese*
Choreographie: NY, fol. 29v; Musik: Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 476 («Pa», Tanztraktat des Giovanni Ambrosio, 1474/75), fol. 65v

Rostiboli gioioso – Domenico da Piacenza / **Gioioso** – Giovanni Ambrosio (= Guglielmo Ebreo, ca. 1420–nach 1484)
Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973 («Pg», Tanztraktat des Guglielmo Ebreo da Pesaro, 1463), fol. 32r–32v, Musik: Pa, fol. 66r / NY, fol. 25v–26r (ohne Musik)

Ha que ville et abhominable – Antoine Busnoys (ca. 1430–1492)
Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Vanco Rari 229 («Florenz 229», ca. 1492), fol. 213v–214r

Kursiv = Instrumentalstücke ohne Tanz

MEMORIA

III. Guglielmo, der «Discipel»

Pellegrina – Guglielmo Ebreo (ca. 1420–nach 1484)
Pg, fol. 26v–27r (ohne Musik), Komposition: Silke Gwendolyn
Schulze

Spero – Guglielmo Ebreo oder Domenico da Piacenza
Pg, Tanz: fol. 42v–43v; Musik: fol. 50r, Arr.: Marc Lewon

Ginevra – Guglielmo Ebreo
NY, fol. 15r–15v (ohne Musik), Komposition: Marc Lewon

Duchesco – Guglielmo Ebreo
Pg, fol. 32v–33r (ohne Musik), Improvisation: Félix Verry

Principessa – Guglielmo Ebreo
NY, fol. 11v–12r (ohne Musik), Komposition: Marc Lewon, frei
adaptiert nach der Melodie der *Bassedanse La portingaloise*,
Tanzbüchlein der Margarete von Österreich, fol. 12v

Une mousse de Bisquaye – anonyme Monodie
Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 12744 (einstimmiges
Chansonnier, ca. 1500), fol. 5v–6r, Arr.: Marc Lewon

Une musique de Biscaye – Josquin des Prez (ca. 1450/55–1521)
Florenz 229, fol. 149v–150r

MAYNIERA

IV. Die Folgen

Guglielma Barbara – Véronique Daniels (1992)
Arr.: Marc Lewon, aus *Falla con misuras* (M. Gulielmus): Perugia,
Biblioteca Comunale Augusta, MS 431 (G 20), fol. 95v–96r

Voltati in ça Rosina / Rossina – anonym
Pa, Choreographie: fol. 50r–51r; Musik: fol. 64v / NY, fol. 26v (ohne
Musik)

El gioioso fiorito – anonym, Rekonstruktion Véronique Daniels &
Carles Mas
Viterbo, Archivio di Stato, Notarile di Montefiascone, Protocollo 11,
fol. 15r und fol. 58r (ohne Musik)

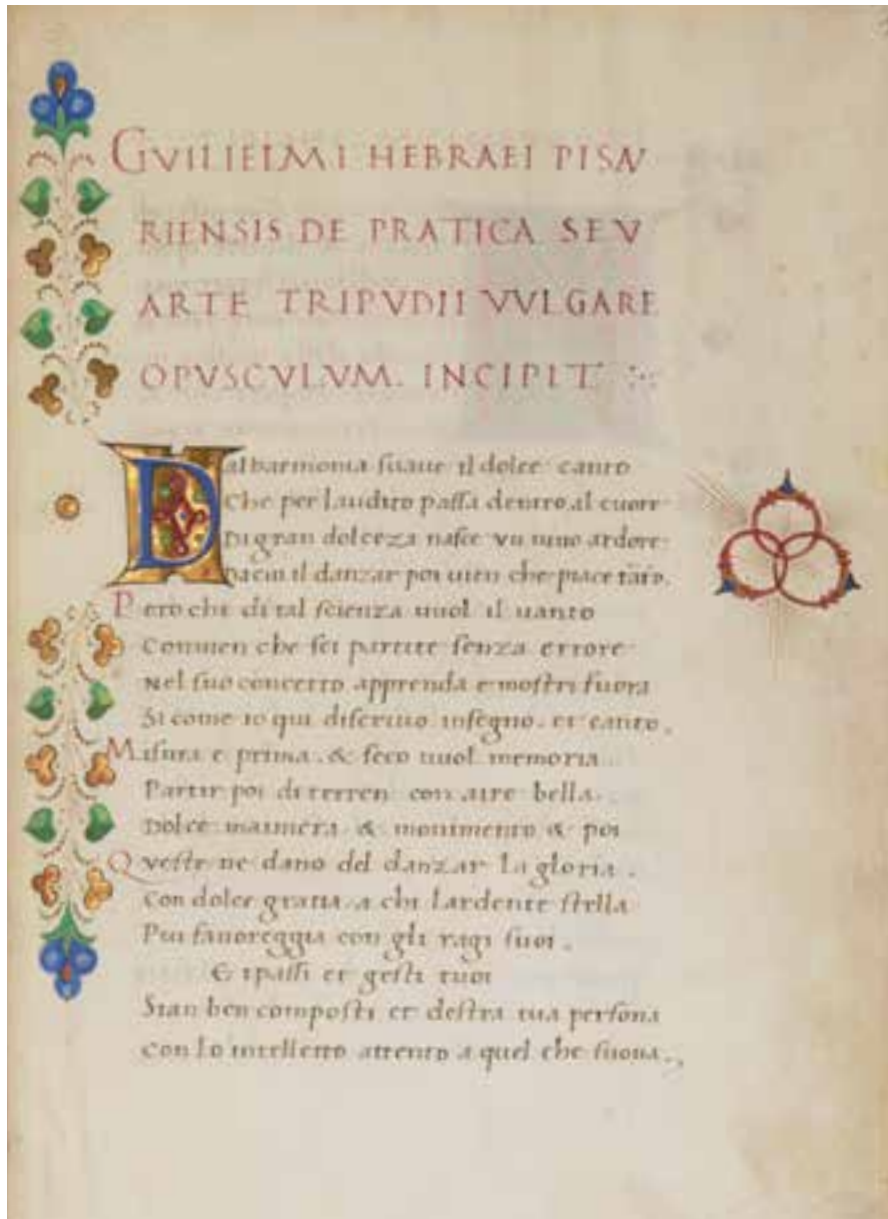
Kursiv = Instrumentalstücke ohne Tanz

«Guglielmo Ebreo da Pesaro»

Lebensstationen

Als Sohn des Moses von Sizilien, Tanzmeister in Pesaro, kommt Guglielmo ca. 1420 wahrscheinlich in Pesaro zur Welt.

- 1433 beginnt seine Karriere als Tanzmeister; ab ca. 1445 ist er am Hof des Alessandro Sforza in Pesaro.
- 1463 wird die Handschrift *De pratica seu arte tripudii* angefertigt, die Galeazzo Maria Sforza gewidmet ist.
- Zwischen 1463 und 1465 konvertiert Guglielmo zum Christentum und nimmt den Namen Giovanni Ambrosio an (nach dem Schutzheiligen Ambrosius von Mailand); seine Taufpaten sind der Herzog und die Herzogin von Mailand: Francesco und Bianca Maria Sforza.
- Nach dem Tod von Francesco Sforza tritt Guglielmo in den Dienst des Königs von Neapel (1466/67).
- 1467 eröffnet Guglielmos Bruder Giuseppe, selbst auch ein Tanzmeister, gemeinsam mit einem «Christen namens Francesco, ein Tanz- und Musikerlehrer», eine Schule in Florenz, in der Frauen und Männer das Tanzen, Singen und die Instrumentalmusik erlernen können.
- 1469 wird Guglielmo in Venedig von Kaiser Friedrich III. zum «Ritter vom goldenen Sporn» geschlagen; er schreibt Lorenzo de' Medici vom Glaubensübertritt seines Bruders.
- Zwischen 1469–1471 ist er an den Höfen von Pesaro und Urbino tätig; 1471 bereitet er Moreschen-Tänze für die Verlobung von Elisabetta



Erste Seite von Guglielmos Traktat mit den *Borromäischen Ringen* der Medici. Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 1r; Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)



Noten zum Ballo Presoniera. Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 41r (46r);
Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)

Montefeltro und Roberto Malatesta in Urbino vor.

- Ca. 1474/75 entsteht das zweite Exemplar seiner *De pratica seu arte tripudii* unter seinem nun christlichen Namen Giovanni Ambrosio; es handelt sich um eine fast buchstabengetreue Abschrift der Quelle von 1463 mit einigen Ergänzungen, darunter auch eine Autobiographie.
- Ca. 1475/1476 befindet sich Guglielmo mit seinem Sohn Pierpaolo im Dienst des Herzogs von Urbino, wo beide als Tanzmeister und als *Ballarini* erwähnt werden.
- 1480 schickt Costanzo Sforza Guglielmo nach Mailand mit einem Empfehlungsbrief und mit Geschenken für Bona, die Witwe von Galeazzo Sforza und deren elfjährigen Sohn, den Herzog Gian Galeazzo; trotz seiner zahlreichen Qualitäten wird er abgelehnt und zurück zu Costanzo geschickt.
- 1481 wird er als Tanzmeister des Herzogs von Urbino erwähnt; er tanzt mit der sechsjährigen Isabella d'Este in Ferrara.
- 1484 informiert Lorenzo de' Medici Camilla von Aragon, Costanzo Sforzas Witwe, dass Florenz keine Almosen an Guglielmo vergeben kann, da er selbst zu viele arme Leute hätte.

Irgendwann nach 1484 muss Guglielmo gestorben sein. Sein ganzes Leben über schien er nach Anerkennung gestrebt zu haben – nicht umsonst konvertierte er zum Katholizismus und erhielt den Ritterschleier. Zwar erlangte er nie seine Wunschanstellung, dennoch war er als Tanzmeister und Tänzer hoch angesehen. In seinem Empfehlungsbrief von 1480 schreibt Costanzo Sforza beispielsweise, dass er ein Meister sei, der alle Edelmänner Italiens (*Gentiluomini*) sowie deren Kinder und Frauen unterrichtet habe und der mit seiner Unterrichtsmethode alle anderen weltweit übertreffe.

Überliefert ist, dass Guglielmo seine Kunst von Meister Domenico da Piacenza (oder «da Ferrara») erlernte – als sein «treuester *Discipel* und eifrigster Nachahmer», wie er selbst bekennt. Von Domenico ist nur wenig bekannt: Er wurde schon 1439 in Dokumenten aus Ferrara erwähnt, war ebenfalls «Ritter vom goldenen Sporn» und wurde als *familiaris noster* der Familie Este, *spectabilis eques* und *spectabilis miles* bezeichnet – allesamt Adelstitel, die nur an *Gentiluomini* vergeben wurden. Seine Kunst wurde im anonymen Tanztraktat *De arte saltandj & choreas ducendj/De la arte di ballare et danzare* festgehalten, der vor 1455 datiert wird. Es ist der älteste von neun italienischen Tanztraktaten, die uns aus dem 15. Jahrhundert erhalten sind. Der Traktat beinhaltet einen theoretischen Teil und 23 Choreographien, davon 19 mit Melodien, die alle bis auf eine von Domenico selbst stammen.

Zum Inhalt der Tanztraktate und zur Rekonstruktion der Tänze und ihrer Musik

Die Tanztraktate von Domenico und Guglielmo formulieren erstmals eine umfassende Theorie des Tanzes und reihen ihn ein unter die etablierten Künste, wie Musik, Architektur oder Malerei. Schon auf der ersten Seite zitiert Domenico das 10. Kapitel «über die Bewegung» aus Aristoteles' *Ethica*. Ein Tänzer solle *Bontade per natura* («natürliche Gutheit») ausstrahlen, seine Bewegungen sollten *ondeggiando* (in «Wellenbewegung») ausgeführt werden, gleich einer Gondel auf einem ruhigen Meer, und schliesslich sollte er seine Schrittgrössen den der Mittanzenden anpassen.

Es werden vier Tanzgattungen unterschieden, die vier musikalischen Messuren zugeordnet sind: die langsamste, die *Bassadanza*, die etwas schnellere *Quaternaria*, (auch *Saltarello tedesco* genannt), dann der typisch italienische *Saltarello* und schliesslich die schnelle bäuerliche *Piva*. Schliesslich sollten sich Musik und Tanz über die Konzepte von *Misura*, *Aiere*, *Memoria* und *Maynieria* harmonisch

miteinander verbinden. Diese vier Begriffe bilden den Leitfaden durch das Programm.

Die vier Tanzgattungen werden entweder einzeln und in improvisierter Form getanzt oder sind in feste Choreographien eingebunden, entweder als reine *Bassedanze* oder als kombinatorische *Balli*, in denen sich alle vier Messuren mischen können. Solche Choreographien sind uns in den Traktaten von Domenico und Guglielmo erhalten. Zu vielen der *Balli* gibt es Grundmelodien, die in der Mensuralnotation des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben wurden. Um sie entziffern, wird eine gute Kenntnis der Notation und der Möglichkeiten des Messurwechsels benötigt; auch sind Kreativität und Flexibilität gefordert. Die Melodien stellen offenbar nur eine Grundlage für die Aufführung dar. Wie aber wurden sie in der Praxis bearbeitet, z. B. für eine mehrstimmige Umsetzung, denn wir wissen, dass die Musik des 15. Jahrhunderts oft dreistimmig ausgeführt wurde? Sind die Tanzmelodien dann als Tenor- oder als Discantusstimme zu deuten – d. h., gehören sie in die Unter- oder die Oberstimme? Wie wurden sie ausgeziert, wenn sie einstimmig interpretiert wurden? Wir haben praktisch keine historischen Beispiele, um unsere Entscheidungen für die Bearbeitung solcher Tanzmusik zu stützen. Für dieses Konzert entscheiden wir uns für eine Mischung aus eigenen Bearbeitungen und Improvisation, wobei wir die Eigenschaften der verwendeten Instrumente in die Arrangements einbeziehen und die erhaltenen Tanzmelodien je nach Eignung mal in den Tenor, mal in den Discantus legen. Bei Tänzen ohne überlieferte Musik wurde eine Melodie entlang der Choreographie neu komponiert und arrangiert.

Wir präsentieren Rekonstruktionen der Tänze mit ihrer Musik, um sie wieder zum Leben erwecken und zu visualisieren, wie sie vielleicht in den privaten Räumen der Vornehmen, aber auch in der «exklusiven Öffentlichkeit» der Höfe getanzt wurden.

et pero nota.

CAPITOLO DI MISURA.

Misura in questa parte et all'arte del
danzare apertinente se intende v
na dolce & misurata concordanza
di uoce & di tempo partito con ragione
& arte: il qual principalmente consiste
nello strumento citharizante o altro
suono il qual in tal modo sia concordante
& temperato che tanto sia il suo uo
to quanto il pieno / cio e che tanto sia
il tenore quanto il contra tenore: tal
che sia Lun tempo misuratamente equa
le all'altro: per lo qual bisogna che la
persona che uole danzare si regoli
et misuri & a quello perfettamente si
concordi ne i suoi mouimenti si et i tal
modo che i suoi passi siano al ditto tem
po et misura perfettamente concordan
te & colla ditto misura regulati et
che intenda et cognosca qual pie deb

« Notizen zum Programm »

MISURA

«[...] Mensur (Mass) bedeutet [...] in Bezug auf die Tanzkunst eine süsse und gemessene Übereinstimmung von Klang und Rhythmus, die mit Urteilsvermögen und Geschicklichkeit zugeteilt wird und deren Natur am besten durch das Spielen eines Saiten- oder anderen Instruments verstanden werden kann, das so [...] temperiert ist, dass ein Tempo (eine Zeiteinheit) dasselbe misst wie das nächste. Deshalb muss derjenige, der tanzen will, sich selbst regulieren und abmessen und seine Bewegungen so perfekt darauf abstimmen, dass seine Schritte in perfekter Übereinstimmung mit dem oben genannten Tempo und der Mensur sind und durch diese Mensur reguliert werden. Er muss auch verstehen und wissen, welcher Fuss sich auf dem starken und welcher auf dem schwachen Schlag bewegen soll, sich leicht tragen, seine Gesten im Einklang mit dem Takt und der Musik. Die Mensur zeigt uns den Zeitpunkt der Passi sempii und Passi doppii, und aller anderen Bewegungen und Handlungen, die in der genannten Tanzkunst angebracht und notwendig sind, die ohne Mensur unvollkommen wäre. [...]»

Übersetzt von Marc Lewon nach: Sparti, Barbara (ed.): *Guglielmo Ebreo of Pesaro: De Pratica seu arte tripudii = On the Practice or Art of Dancing*, Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 93.

Abbildung links: Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 6r; Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)

I. Domenico, der Meister

Manche der Tänze Domenicos finden sich auch in Guglielmos Traktaten mit der Anmerkung «di Messer Dominico» oder «Fatta per Messer Dominico», um die Choreographien des Lehrers von denen seines Schülers zu unterscheiden. Wir widmen den ersten Teil unseres Tanzprogramms ganz dem Meister Domenico und interpretieren einige seine Choreographien, die auch bei Guglielmo zu finden sind.

Der *Ballo chiamato Belriguardo in doi*, eine Choreographie für zwei Tänzer – einen Herrn und eine Dame – ist der erste Tanz in Domenicos Traktat und wird direkt gefolgt von *Belreguardo novo* eine zweite Choreographie auf die gleiche Grundmelodie, diesmal für drei Tänzer – eine Dame und zwei Herren.

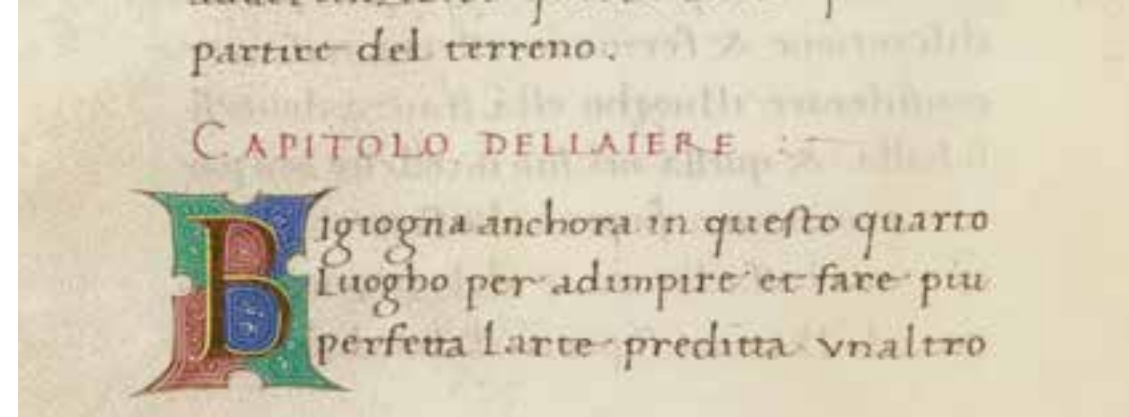
So begeben wir uns auf unsere Tanzreise, zu zweit, vorwärts und immer gemeinsam. Sobald der dritte Tänzer hinzukommt, fangen wir an, Linien auf zwei verschiedenen Achsen zu bauen, die uns durch die *Mezza volta* (eine halbe Drehung) ermöglicht werden. In *La ingrata* – auch für drei – werden wir nach einer *Mezza volta* der Dame ein Dreieck aufspannen, das wir in der Folge spiegeln. Bevor wir uns kreuzen, wird unser Weg durch *Volte tonde* (ganze Drehungen) markiert. *Presoniera* ist wieder einen Ballo für zwei und eine wunderschöne Choreographie, bei der sich die Tänzer einer nach dem anderen den Weg zeigen, sich immer wieder trennen und doch immer wieder zusammenfinden, als wären sie in einer einzigen Person verschmolzen.

Als Krönung dieses ersten Teils tanzen wir 2 *Bassedanze*: *Mignotta vecchia* und *Mignotta nova*. Beide sind *alla fila* (in einer Reihe) zu tanzen und gehören zu den vier *Bassedanze*, die sich am Ende von Domenicos Traktat befinden. Domenicos Tanzkunst kommt hier zu einem Höhepunkt, indem wir verschiedene Arten von halben Drehungen verwenden, mit verschiedenen, kleinen, fast unsichtbaren Fusswechselln und *Posade* (Pausen).



Tanzchoreographie und Notation von *La Ingrata*: Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 972, fol. 10r; Domenico da Piacenza (Pd)

Zwischen den ersten beiden Kapiteln des Programms spielen die Tanzmusiker einige weltliche Stücke aus Domenicos Zeit: Der Franko-Flame Guillaume Du Fay war einen Grossteil seines Lebens in Italien tätig und zählt heute zur ersten Generation burgundischer Komponisten. Unter dem Titel *Portugaler* ist eine seiner Chansons überliefert, die auch über das Incipit «Or me veult» bekannt ist, in der Strassburger Quelle aber nur zweistimmig und textlos steht. Von dieser Fassung wird vermutet, dass sie auch als Tanzstück und in der Form einer Estampie verwendet wurde und sich damit in die Gruppe von Tanzmelodien einreicht, die nach Ländern benannt wurden. Ebenfalls aus der frühen Phase der burgundischen Chanson stammt das anonyme Rondeau *Esperance me fait vivre en douleur*, das zu einer Gruppe von zweistimmigen Stücken gehört, die sich im frühen 15. Jahrhundert spezieller Beliebtheit erfreuten, da die beiden Stimmen in gleicher Lage gesetzt wurden, so dass sie sich ständig kreuzen und so umeinander «tanzen». *Par droit je puis bien complaindre* ist ein vierstimmiges Rondeau von Du Fay, bei dem die beiden Oberstimmen in einem Kanon über zwei Contratenorstimmen hintereinander herjagen und das wir hier instrumental ausführen.



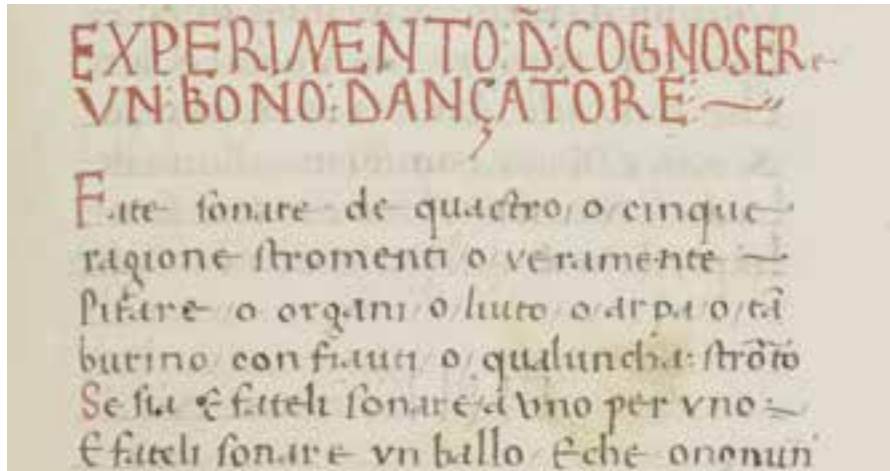
Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 7v; Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)

AIERE

«Weiters wird ein Prinzip und eine Anmut benötigt, die «Luftigkeit» (Art, Charakter) genannt wird, um die vorgenannte Kunst zu vervollständigen und nahezu vollkommen zu machen. Dies ist ein Akt luftiger Gegenwart und eine aufsteigende Bewegung mit dem Körper, die durch Geschicklichkeit im Tanz als ein süßes und höchst sanftes Aufsteigen erscheint. Wer also einen Sempio oder einen Doppio, eine Ripresa oder eine Continenza, einige Scossi oder einen Saltarello tanzt, muss den Körper leicht anheben und sich auf dem Abwärtsschlag flink erheben, denn wenn man die Schritte flach hält, ohne sich zu erheben und ohne «Luftigkeit», würde der Tanz unvollkommen und unnatürlich erscheinen. Auch würde er den Zuschauern ihres Wohlwollens und Lobs unwert erscheinen. Dieses Aufsteigen also wird «Luftigkeit» genannt und sollte an der richtigen Stelle und zur richtigen Zeit mit unfehlbarer Diskretion eingesetzt und praktiziert werden; und wenn man es mit Mässigung tut, werden die eigenen Schritte und Gesten eine flinke Leichtigkeit zeigen, die so angenehm und reizvoll im Tanz ist. Ohne dieses Element wäre die oben erwähnte Kunst schlicht und fehlerhaft. Deshalb sollte jeder, der perfekt tanzen will, dies gut beachten. [...]»

Übersetzt von Marc Lewon nach: Sparti, Barbara (ed.): *Guglielmo Ebreo of Pesaro*, Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 97

Eine andere Beschreibung der Aiere findet sich bei Giovanni Ambrosio:



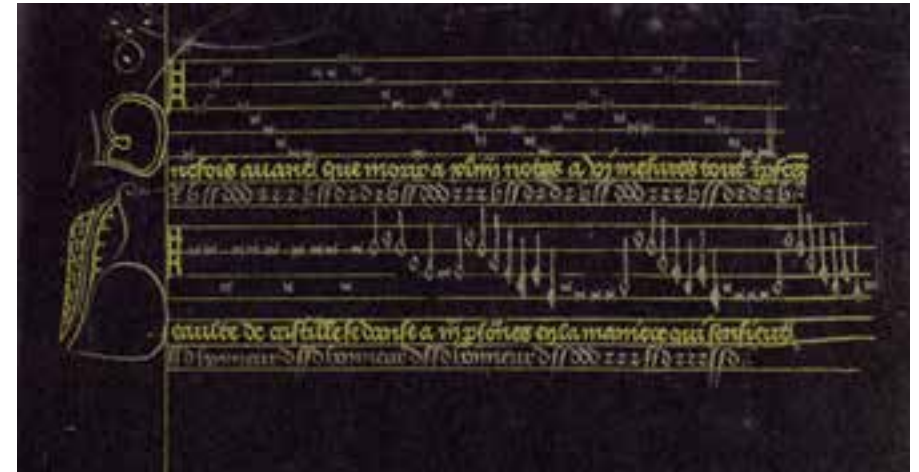
Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 7v; Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)

«Übung zum Erkennen eines guten Tänzers

Man nehme sich vier oder fünf verschiedene Instrumente, z. B. Schalmeyen, Orgel, Laute, Harfe, Einhandflöte und Trommel, oder was es sonst noch für Instrumente gibt. Man lasse sie einzeln ein und denselben Ballo spielen, aber jeder für sich. Der Tänzer muss zu dem Charakter tanzen, den die Instrumente vorgeben. [...] Man bedenke, dass der Tänzer mit dieser bestimmten Art [...] und in diesem Rhythmus tanzen muss, den die genannten Spieler spielen; das heisst, er muss jede Interpretation separat tanzen. Wenn der Tänzer aber immer nach einer Art tanzt, obwohl er im Takt und in der Mensur tanzt, aber nicht der «Luftigkeit» der besagten Spieler folgt, wird sein Tanz unvollkommen sein und wenig Können zeigen.»

Übersetzt von Marc Lewon nach: Sparti, Barbara (ed.): *Guglielmo Ebreo of Pesaro*, Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 97

II. Zwischen Italien und Burgund



Bassadanza Beaulte de Castille. Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms 9085 («Tanzbüchlein der Margarete von Österreich», Flandern um 1470), fol. 13r (Br)

Manche der Tanztitel finden wir in leicht unterschiedlichen Schreibungen sowohl in italienischen wie auch burgundischen Tanzquellen des ausgehenden 15. Jahrhunderts, so z. B. *Beaulte de Castille* und *Bialte di Castiglia* oder *Rostiboli gioioso/Gioioso* und *Roti bouilly ioyeulx*. Zwei Choreographien sind dabei in Giovanni Ambrosios Tanztraktaten mit dem Verweis «Ballo francese» zu finden, wie z.B. der *Ballo Amorofo*. Den zweiten Teil unseres Programms widmen wir nun diesen Tänzen. Die Beschreibung der *Bialte di Castiglia* steht in einer toskanischen Handschrift aus dem späten 15. Jahrhundert, die sich heute in New York befindet. Diese Handschrift war das persönliche Exemplar eines gewissen Giorgio – vielleicht ein Tanzmeister.

In *Beaulte de Castille* interpretieren wir die *Aiere* auf eine andere Weise als in *Bialte di Castiglia*: bei ersterem steigen schnell hoch und verbleiben auf der halben Spitze bis zum Ende jedes Schritts, während wir bei letzterem – so verstehen wir den italienischen Stil – langsamer aufsteigen und uns nur kurz auf dem Höhepunkt

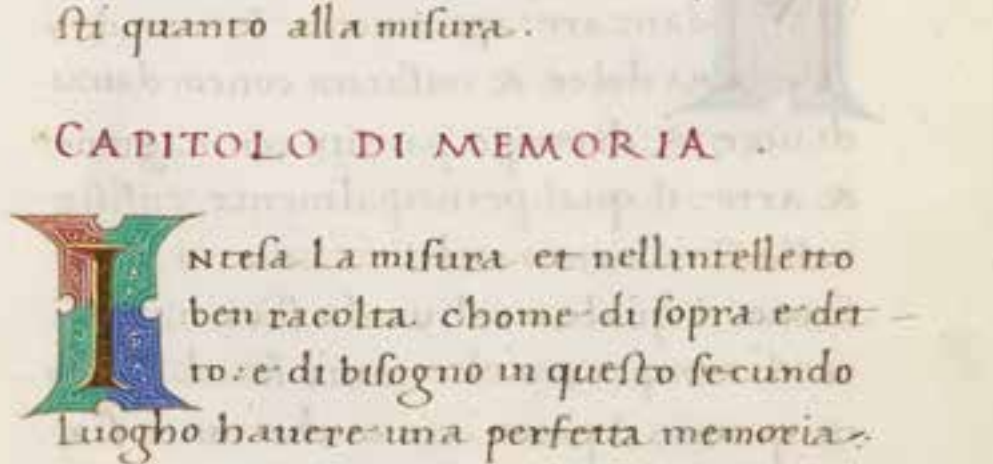
des Schrittes halten. Wir werden musikalisch für *Beaulte* durch *Einhandflöte* und Trommel begleitet, was aus der Sicht der Italiener die französische Art war, Tänze zu begleiten. Bei *Bialte* werden die Tänzer hingegen von *Cetra* und *Lira da braccio* begleitet – beides typisch italienische Instrumente. Die zwei Choreographien haben viele Ähnlichkeiten, so dass wir sie unmittelbar aufeinander wie einen einzigen Tanz interpretieren. Die italienische Version fügt einen spritzigen Schlussteil auf *Piva*-Schritten hinzu. Quasi als Nachtanz folgt der *Ballo Amorososo*, ein leichtes Imitationsspiel zwischen den zwei Tänzern.

Aus Guglielmos Tanztraktat (1463) ist uns die Choreographie von *Rostiboli gioioso* für ein Paar überliefert. Sie ist Domenico zugeschrieben. In der Brüsseler Handschrift finden wir eine vielleicht burgundische Variante unter dem Titel *Roti bouilly ioyeux* (die wir heute nicht tanzen) und in der New Yorker Handschrift eine andere Variante für drei Tänzer, *Gioioso* genannt, die Giovanni Ambrosio zugeschrieben ist. Ambrosio bleibt nah an den Schrittfolgen von Domenico und ändert vor allem die Raumwege. Choreographien für drei Tänzer scheinen gegen Ende des 15. Jahrhunderts fast zur Norm zu werden.

Zum Abschluss dieses Programmteils spielen die Musiker*innen die Chanson *Ha que ville et abhominable* von Antonie Busnoys, einem Komponisten der zweiten Generation der sogenannten *Burgundischen Schule*. Da dieses kanonische Rondeau in den meisten Quellen textlos überliefert ist, nehmen wir es zum Anlass für eine instrumentale Ausführung.



Notation von *Rostiboli gioioso*. Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 476, fol. 59r (66r); Giovanni Ambrosio (Pa)



Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 7v; Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)

MEMORIA

«Ist das Vorgenannte einmal verstanden und fest in der Erinnerung verankert, wie oben gesagt, so ist es notwendig, ein vollkommenes Gedächtnis zu haben, d. h. ständig zu versuchen, sich die Elemente, die man sich merken muss, ins Gedächtnis zu rufen, während man seine Gedanken sammelt und sorgfältig auf die gemessene und übereinstimmende Musik achtet, so dass, wenn sie sich in irgendeiner Weise ändern sollte, entweder verlangsamt oder beschleunigt, derjenige, der angefangen hat zu tanzen, nicht wegen seines Mangels an Voraussicht oder seines Mangels an Gedächtnis getadelt werden muss. Ebenso muss er sich bei einem Tempo- und Taktwechsel in irgendeinem Ballo daran erinnern, sich diesem genauestens anzupassen, indem er mit seinem Körper, seinen Gesten und Schritten allen Takten des genannten Tempo – oder der dazugehörigen Musik – folgt. Denn wer die vorgenannte Kunst so betreiben will, wie es viele tun – gleichsam mitgerissen und eher vom Zufall als von irgendeinem Urteil oder Mass geleitet, sich nicht erinnernd, was der Anfang, die Mitte oder das Ende ist –, der wird geistesabwesend erscheinen und sein Tanz wird unvollkommen sein. [...]»

Übersetzt von Marc Lewon nach: Sparti, Barbara (ed.): *Guglielmo Ebreo of Pesaro*, Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 95

III. Guglielmo, der «Discipel»

Dieser Teil widmet sich Guglielmo und seinen Choreographien. Sie stehen ganz in der Nachfolge seines Meisters und manche Choreographien, die in mehreren Handschriften stehen, darunter z. B. *Spero*, können ihm oder Domenico gleichermassen zugeschrieben werden. Wenn eine *Bassadanza* getanzt wurde, konnte sie von einem *Saltarello* gefolgt werden. Daher tanzen wir die *Bassadanza Pellegrina* («Die Pilgerin») und den *Ballo Spero* («Ich hoffe» oder «Ich habe Hoffnung»), der mit einem *Saltarello tedesco* beginnt, direkt hintereinander. Es folgt die *Bassadanza Ginevra* und der *Ballo Duchesco*, der mit einem typisch italienischen *Saltarello* anfängt. Die *Bassadanza Ginevra* wurde von Guglielmo wahrscheinlich für die Hochzeit von Ginevra, die Tochter von Alessandro Sforza, mit einem der Bentivoglio in Bologna 1454 komponiert. Der *Ballo Duchesco* ist ohne Musik überliefert. Félix Verry hat die Struktur des Tanzes verinnerlicht und wird für uns auf seinem Instrument improvisieren. Die *Bassadanza Principessa* schliesst diesen Teil. Sie ist wieder *alla fila* (in einer Reihe) zu tanzen, ganz in der Tradition Domenicos. In diesem Teil werden wir unser Gedächtnis testen und hoffen, uns gut an die Wechsel der Tempi und der *Misure* anzupassen.

Vor unserem letzten Abschnitt spielen die Musiker*innen und die -musikerin als monatlichen Beitrag zum Josquin-Jahr 2021 eine Bearbeitung von Josquin des Prez über die beliebte Melodie *Une mousse de Biscaye*, die zunächst in einer Frottola-Bearbeitung vorgestellt wird. Danach folgt Josquins vierstimmiger Satz *Una musique de Biscaye*, der Kanontechniken verwendet. Die Melodie wurde übrigens auch zum Tanzen verwendet.



Noten zum *Ballo Spero*. Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 50r; Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)

CAPITOLO DI M. AYNIERA

Ancora nell'arte predita del danzare bigiogna all'adornamento et perfectione di quella vnaltro atto oueramente regula chiamata mainiera: la quale bigiogna se adopri insieme con laltre sue parti chome di sopra e ditto. Et questo s'intende che quando alchuno nell'arte del danzare facesse vn sepio ouero vn doppio, che quello secondo accade l'adorni & umbreggi con bella mainiera: cioe che dal pie che lui porta il passo sempio o doppio infino chel tempo misurato duraturo se uolti in quel lato colla persona & col pie sinistro o col diritto col quale lui habia a fare il ditto atto adornato & umbreggiato dalla dita regula chiamata mainiera: la quale nella pratica piu largamente si potra comprendere: senza la quale non hauera la dita arte la sua naturale & necessaria perfectione: Et per tanto noti bene chiunque a quella peruenire intende. Et questo sia a sufficienza quanto a mostrare che cosa sia mainiera.

MANYIERA

«Zur Ausschmückung und Vervollkommnung der Tanzkunst bedarf es noch einer weiteren Regel, die «Manier» genannt wird, und die zusammen mit den oben erwähnten Elementen angewendet werden soll. Das heisst, wenn jemand in der Kunst des Tanzes einen Sempio oder einen Doppio macht, soll er ihn entsprechend schmücken und schattieren, d. h. er soll während der gesamten Dauer der vorgesehenen Zeit seinen Körper ganz auf die Seite des Fusses drehen, mit dem er den Sempio- oder Doppio-Schritt macht, [...] der so durch die besagte Regel, genannt Manier, geschmückt und schattiert wird. Dies wird man in der Praxis besser verstehen; ohne sie würde der besagten Tanzkunst die natürliche und notwendige Vollkommenheit fehlen. Deshalb muss jeder, der sie sich aneignen will, dies gut beachten. Dies soll nun genügen, um zu zeigen, was Manier ist.»

Übersetzt von Marc Lewon nach: Sparti, Barbara (ed.): *Guglielmo Ebreo of Pesaro*, Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 99

IV. Die Folgen

1992 wurde die grosse Dame des Revivals der italienischen Renaissance tänze Barbara Sparti 60 Jahre alt. Über 15 Jahre hinweg hatten Sparti und ich (Véronique Daniels) den Sommerkurs in Urbino gemeinsam geführt und während sie mit der englischen Übersetzung des Traktats von Guglielmo beschäftigt war, arbeiteten wir zusammen an der Transkription der Musik. Während dieser Zeit nannte ich sie immer wieder «Guglielma», so sehr hat sie diese Arbeit beschäftigt. Daher traute ich mich, eine *Bassadanza* für sie zu choreographieren und sie ihr unter dem Namen *Guglielma Barbara* zu widmen. Wie bei den meisten Choreographien des späteren 15. Jahrhunderts ist sie für einen Trio geschrieben, das hier die

Abbildung Seite 27:

Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 8v; Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)

«Maestra Barbara» mit zwei ihrer Schüler darstellt. Heute tanzen wir diese Choreographie zu ihrem Andenken.

Manche der Tänze von Domenico und Guglielmo hatten ein langes Nachleben. So werden z. B. *il Gioioso* und *Rosina* noch in einem Brief des Schauspielers Andrea Calmo 1540 erwähnt (siehe *Le lettere di Messer Andrea Calmo*, hrsg. von V. Rossi, Turin 1888, S. 232). Auch finden wir neue Choreographien, die ähnliche Titel tragen wie Choreographien von Domenico oder Guglielmo. Sie weisen häufig eine Verbindung mit den originalen Tänzen auf und können auf die gleiche Musik getanzt werden, wie der *Rostiboli gioioso* für ein Paar und der *Gioioso* für drei Tänzer. Es sind auch einige verzierte Fassungen erhalten, wie *Rossina* und *El gioioso fiorito*. Wir werden zuerst *Voltati in ça Rosina* aus Ambrosios Traktat tanzen, dann *Rossina*, die leicht verzierte Version aus der New Yorker Handschrift. Die Verzierungen äussern sich in kleinen Unterteilungen mancher Schritte durch Kombinationen von Schritten die schneller vorgeführt werden und durch hinzugefügte Fusswechsel, vergleichbar mit musikalischen Diminutionen. Übrigens erkennen wir in der Melodie zu *Voltati in ça Rosina* ein damals bekanntes italienisches Lied, das u. a. bei Petrucci dreimal in seinen Frottola-Drucken zitiert wurde. *El gioioso fiorito* ist eine extrem verzierte Fassung beider *Bassadanza*-Teile des *Rostiboli gioioso*, den Carles Mas und ich zusammen aus zwei Versionen des Viterbo-Fragments rekonstruiert haben. Die Grundform bleibt die Gleiche wie bei der Choreographie für ein Paar, die zuvor im Programm getanzt wurde. Wir tanzen *Passi*, *Contra passi*, *Salto galante*, kleine *Salti*, die *Volta tonda*, *Volta reversa* und *Reversa indereto* ... Der Mann tanzt zunächst seine Variationen und wird von seiner Partnerin imitiert. Danach tanzen beide den zweiten Teil parallel zueinander. Beide Schlussteile, der *Saltarello* und die *Piva*, bleiben der Improvisation offen und wir tanzen sie zu dritt.

Text: Véronique Daniels & Marc Lewon

D
 Oï ciel ciel e la fortuna Ma per forte defenato Hor ascolta el miser stato De qualma
 Che aofa l'ruo a te fol vna li de te fa mormorato
 mia tapina De voltate in qua e do bella rosina Che gianol te vol parlare De voltate in qua e do bella rosina

CHOR
 Che gianol te vol parlare Che gianol te vol parlare
 Poi ciel ciel e la fortuna

Notation der Frottola *Poichelciel e la fortuna* mit der Melodie des Tanzes Rosina zu dem Text «De voltate in qua e do bella Rosina che Gianol te vol parlare». Frottole, Libro Septimo, Venedig: Ottaviano Petrucci 1507, fol. 24v

25
Tenor
 Poichelciel e la fortuna
 Poichelciel e la fortuna

Basso
 Poichelciel e la fortuna

Sio per te me finizo e indo Non pigiar min mal a gozo Quanto piu sei vaga e bella Deh non effe il segruola
 Ed ho qual cura al loco Ne me dar una delopina De effi tanto piu piatola Chama folla maturna
 E miua petto al cor vi dardo Voltate in qua Sei el mio dio e la mia stella Voltate in qua
 Chiu non troso pace or loco li per te mio cor mai pofo

« Aufführende »



Notation von *Voltati in 4a Rosina*. Paris, Bibliothèque nationale, f. ital. 476, fol. 57v
Giovanni Ambrosio (Pa)



Véronique Daniels (Basel) studierte Alte Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Während ihres Studiums entwickelte sie ein besonderes Interesse für den Renaissance- und den Barocktanz sowie deren musikalische Seite und die Geschichte der Aufzeichnungsweise der Musik. Zuvor hatte sie am Atelier de la danse populaire (Paris) Volkstanz, die englischen Countrydances sowie Tänze der französischen Renaissance studiert. Andrea Francalanci führte sie in die Welt der italienischen Renaissancetänze ein. Mit ihm und Barbara Sparti arbeitete sie in den folgenden Jahren an diesem Repertoire und beschäftigte sich unter anderem mit den Temporelationen in den italienischen Balli des 15. Jahrhunderts. Zurzeit beendet sie die Transkription der in Lautentabulatur aufgezeichneten «balletti» aus Cesare Negris Tanztraktat von 1602. Véronique Daniels hat durch ihre praktische und theoretische Ausbildung im Tanz wie in der Musik einen besonderen Zugang zu den italienischen und französischen Tänzen des 15. und 16. Jahrhunderts. Neben ihrer Aufführungstätigkeit mit verschiedenen Ensembles hat Véronique Daniels 1997 das Ensemble RenaiDanse gegründet, das in verschiedenen Besetzungen in Europa aufgetreten ist. <http://renaidanse.org>

Foto © Luc Quaglia



Christian Tanner interessierte sich bereits mit 14 Jahren für den historischen Tanz. Seine ersten Renaissance-tanzkurse bei Véronique Daniels belegte er 1998. Während seines Frankreichaufenthalts 2002 führte ihn Robin Joly am Conservatoire Francis Poulenc de Tours in die französische Schule des Renaissancetanzes ein. Seit 2004 wirkte er an mehreren Produktionen der Compagnie RenaiDanse mit. Während seines Romanistikstudiums legte er den Fokus auf die historische Soziolinguistik und die Literatur des

17. Jahrhunderts. Seit 2009 unterrichtet er Französisch am Gymnasium Muttenz. Im Rahmen des von ihm mitgegründeten Vereins Les Soirées Amusantes spezialisiert er sich auf die Contredanses, die Benimmkultur und die Textilverarbeitungstechniken des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts.

Foto © Luc Quaglia



Martin Meier, geboren in Basel, war seit seiner Kindheit im Schulorchester und -theater aktiv. Während seiner Ausbildung zum Goldschmied trat er mit dem Duo Circus Mü auf und bildete sich weiter durch eigenes Training und Kurse in Jazztanz, Tanztechnik, Acroballett und Querflöte. Zur Goldschmiedekunst brachte ihn eine Arbeit mit den Masken der Commedia dell'arte. Der Maskenbau und die Maske in Europa sind für sein Schaffen von zentralem Interesse, zu dem sich seit 1990 der Renaissancetanz mit der

Compagnie RenaiDanse hinzugesellte. In der Folge besass er eine Zeit lang seinen eigenen Atelierladen als Goldschmied, den er in Verbindung mit Maskenbau als Atelier fortführte. Seine Beschäftigung mit Musik, Tanz und Theater erweiterte er durch Unterricht in Querflöte und Renaissancetraverso, sowie durch eine Ausbildung in elementarer Musikpädagogik. Durch Tanzauftritte mit RenaiDanse entstand der Kontakt zum Historischen Museum Basel, wo er seit den 1990er Jahren mit Unterbrechungen in verschiedenen Funktionen tätig ist.

Foto © Luc Quaglia

praticha ..



Drei Tänzer mit Harfenbegleitung. Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 973, fol. 21v;
Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pg)



Silke Gwendolyn Schulze, (Lörrach/Basel) studierte Blockflöte, Dulzian, Schalmei sowie Einhandflöte und Trommel an den Musikhochschulen in Bremen, Brüssel, Basel und Lyon. Mit Ensembles wie Weserrenaissance, Cantar Lontano, Capella de Ministrers oder Leones spielte sie Konzerte in ganz Europa sowie Südamerika

und Japan. Neben ihrer Leidenschaft für die Doppelrohrblattinstrumente der Renaissance interessiert sich Silke besonders für «exotische» Blasinstrumente des Mittelalters wie z.B. Doppel- oder Einhandflöte und Trommel und für die Rekonstruktion eines möglichen Repertoires dieser Instrumente (vgl. Solo-CD *The Medieval Piper*, 2017). Wenn Silke gerade nicht eines ihrer vielen Instrumente spielt, spürt sie neue Abbildungen für ihre Ikonographiesammlung auf, unterrichtet sie begeisterte Spieler*innen zwischen 5 und 85 Jahren Blockflöte und Alta Capella oder trainiert die japanische Kampfkunst Aikido.

www.silke-gwendolyn-schulze.com

Foto © Susanna Drescher



Félix Verry studierte alte Musik zuerst in Strasbourg bei Stéphanie Pfister und später an den Schola Cantorum Basiliensis bei Leila Schayegh Barockvioline und bei Randall Cook mittelalterliche Fidel und Renaissancegeige. Nach seinem Master of Arts für Barockvioline folgten weitere Studien in historischer Improvisation

mit Dirk Börner (Barock) und Sven Schwannberger (Renaissance) an der Schola Cantorum, im Jahr 2017 abgeschlossen mit dem zweiten Master. Félix Verry ist spezialisiert auf Musik der Spätrenaissance und des Frühbarocks. Sein besonderes Interesse liegt dabei auf der Improvisation und der Tanzmusik. Er gilt als Experte für «bastarda»-Diminutionen auf der Violine. Zusammen mit dem Lautenisten und Sänger Rui Staehelin gründete er das Duo *Die Hasardeure*, welches sich der Improvisation im Stil der Spätrenaissance und des Frühbarocks widmet. Daneben tritt Félix Verry auch als Volksmusiker und freier Improvisateur auf. Er ist ein Gründungsmitglied des Mittelalterensembles *Rumorum*. Er unterrichtet historische Streichinstrumente an der Musikhochschule in Graz.

www.felixverry.com

« Why I'll be there »

Column by David Fallows



Marc Lewon ist als Musiker und Musikwissenschaftler Spezialist für die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Er konzertiert international mit seinem eigenen Ensemble Leones sowie anderen führenden

Ensembles und Solisten der Frühen Musik. In ihm vereinigen sich musikalisches Talent und Forschergeist, mit denen er neue Perspektiven für die Aufführungspraxis entwickelt. Er tritt durch zahlreiche CD- und Rundfunk-Einspielungen sowie Publikationen über frühe Musik in Erscheinung. Neben Dozenturen an der Musikhochschule Leipzig, den Universitäten Wien und Heidelberg gibt er Meisterklassen und Ensemblekurse. Marc Lewon promovierte an der Universität Oxford und wurde 2017 auf die Professur für Lauteninstrumente des Mittelalters und der frühen Neuzeit an der Schola Cantorum Basiliensis berufen. www.lewon.de

Foto © Clara Brunet

Almost a third of the 109 pieces in British Library, Add. MS 31922, are headed either "The Kyng . H . viij" or "The Kyng . H . viij". Even though in three cases he seems just to have added a fourth voice to existing songs, experts appear to agree that the remainder are all his. Besides, we have a substantial and fairly complex motet, *Quam pulchra es*, credited to him in the commonplace-book of the Elizabethan singer John Baldwyn, and a chronicler of the time reported that he composed 'two goodly masses, every of them five parts, which were sung oftentimes in his chapel and afterwards in diverse other places'.

Certainly Henry's compositions are uneven in quality, but I have never heard as many of them in a single concert (or indeed recording) as are offered here; so this will be a unique opportunity that cannot be missed.

The same manuscript also includes works by composers in his chapel royal, particularly the marvellous William Cornysh. And – quite exceptionally – it includes works by continental composers, all presented anonymously. Among them is *La my*, the piece that Henricus Isaac famously wrote in two days while visiting the court of Ferrara in 1502. And, most interesting for me, there is the *Fors seusement* setting that was once known otherwise only from a manuscript in the Pepys Library with an ascription to Antoine de Fevin. More recent discoveries include a manuscript crediting it to Robert de Fevin. But the killer is its appearance anonymously in the printed collection of *Trium vocum carmina* (Nuremberg, 1538) to which a manuscript annotator added the name 'Josquin'. That annotator has recently been identified as Senfl's long-time colleague Lucas Wagenrieder. And in that copy he named composers for thirty-three of the hundred pieces in the collection: and only for *Fors seusement* is there a plausible counter-ascription

elsewhere. That is to say that there would be a very good case for thinking that he was right and that the piece is really by Josquin Despres. And the Josquin year is surely a time to be rethinking some of our old assumptions about what he did or did not compose.

« Ich bin dabei ... »

Kolumne von David Fallows

Fast ein Drittel der 109 Stücke in der Handschrift der British Library, Add. MS 31922, sind entweder mit «The Kyng . H . viij» oder mit «The Kynge . H . viij» überschrieben. Auch wenn er in drei Fällen nur eine vierte Stimme zu bestehenden Liedern hinzugefügt zu haben scheint, scheinen sich die Experten einig zu sein, dass die restlichen Stücke alle von ihm stammen. Ausserdem ist eine umfangreiche und ziemlich komplexe Motette mit dem Incipit *Quam pulchra es* überliefert, die ihm im Kollektaneenbuch des elisabethanischen Sängers John Baldwyn zugeschrieben wird, und ein Chronist dieser Zeit berichtet, dass er «zwei schöne Messen, jede von ihnen fünfstimmig, komponierte, die oft in seiner Kapelle und danach an verschiedenen anderen Orten gesungen wurden».

Sicherlich sind Henrys Kompositionen von unterschiedlicher Qualität, aber ich habe noch nie so viele von ihnen in einem einzigen Konzert (oder gar einer Aufnahme) gehört, wie sie hier angeboten werden; es wird also eine einmalige Gelegenheit, die man nicht verpassen sollte.

Dieselbe Handschrift enthält auch Werke von Komponisten seiner königlichen Kapelle, insbesondere des wunderbaren William Cornysh. Und – und das ist ganz aussergewöhnlich – sie enthält Werke kontinentaleuropäischer Komponisten, die dort allesamt anonym stehen. Darunter befindet sich auch *La my*, das Stück, das Henricus Isaac in nur zwei Tagen schrieb, als er 1502 den Hof von Ferrara besuchte. Und, für mich am interessantesten, ist die Vertonung von *Fors selement*, die sonst nur aus einem Manuskript der Pepys Library mit einer Zuschreibung an Antoine de Fevin bekannt war. Neuerdings wurde eine Handschrift entdeckt, in der das Stück Robert de Fevin zugeschrieben ist. Der Knüller ist jedoch das anonymes Aufscheinen dieses Stücks in der gedruckten Sammlung der *Trium vocum carmina* (Nürnberg, 1538), dem ein handschriftlicher Kommentator den Namen «Josquin» hinzufügte. Dieser Annotator wurde kürzlich als Senfls langjähriger Kollege Lucas Wagenrieder identifiziert. Und in dieser Abschrift nannte er Komponisten für 33 der 100 Stücke in der Sammlung; und nur für *Fors selement* gibt es eine plausible, konkurrierende Zuschreibung an anderer Stelle. Das heisst, es gäbe sehr gute Argumente für die Annahme, dass er Recht hatte und das Stück wirklich von Josquin des Prez ist. Und das Josquin-Jahr ist sicherlich ein guter Anlass, einige unserer alten Annahmen darüber zu überdenken, was er komponiert haben könnte und was nicht.

« Happy Birthday, Henry! »

Königliche Musik zum 530. Geburtstag

SO 27. Juni 2021

London, 27. Juni 1521: Es ist der Vorabend zum 30. Geburtstag des englischen Königs Henry VIII. ReRenaissance präsentiert 500 Jahre später eine Momentaufnahme mit Musik aus Henrys Umfeld, die im Manuskript der British Library Add. 31922 überliefert ist, darunter auch Stücke, die dem «Kynge H. VIII» zugeschrieben werden. Es sind gewissermassen utopische Klänge, die entstanden, als Henry sich als gebildeter Humanist für die Künste interessierte, selbst musizierte und Diplomaten wie Thomas More sein Vertrauen schenkte. Das 1518 in Basel gedruckte Buch von More über die imaginäre Insel «Utopia» lässt im Dialog über eine ideale Gesellschaft noch nichts von der späteren Verwerfung mit Henry erahnen. So gibt dieses Konzert einen Einblick in die Klangwelt am königlichen Hofe noch vor dessen erster Ehekrise: Sechs Musikerinnen wünschen «Happy Birthday, Henry!»

Tessa Roos – Gesang

Grace Newcombe – Gesang, Tasten

Emma-Lisa Roux – Laute, Gesang

Claire Piganiol – Harfe, Blockflöte

Elizabeth Rumsey – Viola d'arco, Blockflöte

Tabea Schwartz – Blockflöte, Viola d'arco; Leitung

Livestreaming: Oren Kirschenbaum



Portrait von Henry VIII. Hans Eworth zugeschrieben, nach zerstörtem Werk von Hans Holbein dem Jüngeren, Walker Art Gallery

« Ausblick »

SO 25. Juli 2021

Ite, sospiri ...

Die klingende Poesie des Serafino von Aquila (1466–1500)

Jacob Lawrence – Gesang, Lira
Marc Lewon – Laute, Cetra | Masako Art – Harfe
Elizabeth Rumsey – Viola d'arco, Lira; Leitung

SO 29. August 2021

Mundus mirabilis domini Amerbachii

Dialog der Tasten zu Basel

Corina Marti und Sofija Grgur
Clavicytherium, Renaissance-Cembalo und Orgel
Organisation: Tabea Schwartz

SO 26. September 2021

Canziones para menestriales

Blasmusik in Nordspanien

Catherine Motuz – Posaune, Leitung | Katharina Haun – Zink | Ann
Allen – Pommer | Maximilien Brisson – Posaune | Carles Cristobal –
Dulzian | Elizabeth Rumsey: Co-Leitung

« ReRenaissance »

Der Name ist Programm: Durch Basels jüngste Konzertreihe erlebt die Musik der Renaissance eine Art «Wiedergeburt».

Seit Mitte des letzten Jahrhunderts spielt Basel in der Wiederentdeckung der Barockmusik international eine Vorreiterrolle. Fast unbemerkt von der Öffentlichkeit entwickelt sich in Basel eine weltweit führende Szene für die Musik der Renaissance. Mit den ReRenaissance-Konzerten gibt der gleichnamige Verein dieser einmaligen Szene eine Plattform und setzt damit einen wichtigen Baustein im Fundament zur «Musikstadt Basel».

Zink, Schalmei, Rebec, Clavisimbalum? Wenn sich die Programmankündigung liest wie die Beschreibung eines historischen Gemäldes, ist das typisch für ReRenaissance. Die rund 45 Musiker*innen, die im Laufe eines Jahres für die Reihe konzertieren, beherrschen diese aussergewöhnlichen Instrumente und erzählen in ihrem Gesang Geschichten in Sprachen alter Zeiten. Sie machen die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, die in Manuskripten und Drucken überliefert ist, wiedererfahrbar. Die alte Notation muss häufig durch Rekonstruktion und Improvisation ergänzt werden. So entsteht ein inspiriertes Spannungsfeld aus Alt und Neu.

2021: Wir bauen unser Online-Angebot mit begleitenden Angeboten wie Videoblogs und Livestreams weiter aus. Gerne natürlich mit Publikum vor Ort.

2021: Wieder erhalten Sie viele überraschende Einblicke in die Musik von 1400–1600 mit durchwegs neu entwickelten und speziell recherchierten Programmen.

2021: ReRenaissance würdigt den einflussreichen Komponisten Josquin des Prez (1450/55–1521) durch die Aufführung eines seiner Werke in jedem der zwölf Konzerte.

Kollekte/Spende

via Einzahlung auf das Konto bei Postfinance:

ReRenaissance

Andreas Heusler-Str. 28, 4052 Basel

IBAN CH41 0900 0000 1539 1212 1

BIC: POFICHBEXXX

Wir bitten auch um Kollekte, wenn Sie «nur» dem Video oder einem Livestream beiwohnen. Alles ist mit viel Aufwand verbunden. Schnelle Zahlungsverbindungen siehe www.rerenaisance.ch

Unsere Reihe wird zum einen finanziert über die Kollekte und private Spenden, zum anderen mit Unterstützung durch private und öffentliche Stiftungen.

Für jedwede finanzielle Unterstützung sind wir sehr dankbar.

ReRenaissance ist als gemeinnützig anerkannt. Spenden können von den Steuern abgezogen werden.

Informationen bei: hello@rerenaisance.ch | +41 79 744 85 48

rerenaisance.ch

Unter anderem Interviews und Kolumnen



Payrexx

Spendenmöglichkeit via Kreditkarte, Twint oder Paypal



youtube.com/c/ReRenaissance



Anmeldung für den Newsletter



facebook.com/basel.rerenaisance



Wir danken herzlich
unseren privaten Gönnern,
Kooperationspartnern und Stiftungen:

SULGER-STIFTUNG

HISTORISCHES
MUSEUM
BASEL



Sophie und Karl

BINDING STIFTUNG

isaac
dreyfus
bernheim
FOUNDATION/STIFTUNG

Basler Stiftung **bau** & kultur

Mit Unterstützung des Bundesamts für Kultur und des Kantons Basel-Stadt